contracampo

enero 1961

revista de estudios cinematográficos

La Plata | Argentina

No. 4

LEOPOLDO TORRE NILSSON

contracampo

SUMARIO

ENTREVISTA CON TORRE NILSSON

TORRE NILSSON: EL DESASOSIEGO TRAS LA CAIDA
Oscar Garaycochea

UN GUAPO DEL 900. OBRA Y TRASPOSICION
Armando Blanco

FAENA. TEXTO PARA UN FILM
Rodolfo Alonso

NOTAS SOBRE FAENA
Humberto Ríos

APUNTES PARA UN AÑO DE PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS
Eduardo Comesaña

FICHA BIBLIOGRAFICA DE CINE ARGENTINO
Jorge Prieto

LOS DE LA MESA 10. UNA OBRA IMPORTANTE
Luis Fernández

EN LA CONTRATAPA
Humberto Ríos
Leopoldo Torre Nilsson

ENTREVISTA CON TORRE NILSSON

(Realizada en el mes de Octubre de 1960, por alumnos de 2° año)

1.- "UN GUAPO DEL 900"

P: Porqué realizó el film ?

TN: En estas cosas siempre coadyuvan ciertas circunstancias de orden industrial, espiritual, accidental, de necesidad de expresión. Casi siempre esas circunstancias se sincronizan, chocan, mezclan y llega elmomento en que uno no sabe decir cual fue primera. Casi siempre están mezcladas y no es importante ese origen, sino el momento en que el film comenzó a ser realidad. La idea de hacer "Un Guapo del 900" na fué mía, me fue propuesta antes de "Fin de Fiesta" y me interesó de modo global. Yo tenía entonces una idea remota de la pieza. Se me habló de una adaptación hecha por Petit de Murat, que iba a ser dirigida por Demare en 1951, y de la cual se llegaron a hacer 100 tomas, interrumpiéndose después la filmación. Leí la adaptación y no me interesó. Tenía la impresión de que era algo farragosa, un tanto epidérmica, aunque podía dar lugar a una reconstrucción de ambiente interesante. En casa de mi padre encontré las obras completas de Eichelbaum, y leí entonces el original. Decidí entonces que no filmaría esa adaptación, pero que haría el film en caso de poder hacer otra. El productor me enteró de que el mismo Eichelbaum había trabajado en esa adaptación, pero yo quería hacer mucho más su obra teatral. Creo que él se había traicionado a sí mismo en la parte que le había tocado en ese trabajo. No pretendía yo trabajar según los conocidos moldes cinematográficos de adaptación : desplazar las escenas en el espacio, que ellas ocurran en exteriores, que los personajes se expresen por situaciones, en lugar de hablar, o que se tomen textos de la pieza y se los traslade a una suerte de acción y entonces, para que ocurre lo que el personaje dice en una frase, se hagan dos o tres escenas absurdas. Repetí al productor: si se pudiera hacer la obra de teatro, con muy pocas modificaciones, la haría. A mi me parece que la obra de teatro es de brochazos fortísimos, certeros, con personajes tan hondamente trazados como Ecuménico y la madre, y con una cantidad de posibilidades, por las cuales estaba dispuesto a hacerla. Cuando dije eso, posiblemente tenía ya cierta aspiración de hacer una película realista. Paralelamente vino el proyecto de "Fin de Fiesta" que me interesó mucho más. Al concluir este film, se habló de "Martín Fierro". Circunstancias particulares (mi padre muy enfermo), me impidieron encarar una obra de tanta envergadura.
Recordé entonces el proyecto de siete meses atrás y acepté hacer la película sobre la base de una nueva adptación. Hablé con Eichelbaum, y luego de una serie de casi desencuentros, un diálogo bastante duro, y una discusión bastante larga, el me dijo : "hágala como la sienta".

Como la siento es, creo, como la sintió usted, repuse, porque voy a reproducir casi integramente la obra de teatro. Quedamos también de acuerdo, en que Petrone no podría interpretarla, como estaba en el proyecto original; yo había pensado en Lautaro Murúa.
Mi propósito era un tema realista; la pieza de teatro me satisfacía en si misma, y no quería romper su estructura. Mi concepto, desde el comienzo, era dar los antecedentes de la situación que en la pieza no están; ella es cuatro trazos firmes de una situación que ya viene implícita. Por ejemplo, los amantes están en el departamento y ya está implícito todo lo que pueda haber ocurrido anteriormente. Lo que había que hacer era crear ese antecedente : la sospecha de Ecuménico. El primer acto de la pieza es la escena en que Ecuménico llega al boliche y explica que ya no está más con el caudillo; yo debía mostrar en el cine los antecedentes; porquéno estaba ya con el caudillo, crear la situación en la cual comprueba el posible adulterio de la mujer, mostrar en alguna pequeña escena en que medida servía al caudillo. En cada situación, todo lo que fuera antecedente; ese era mi propósito en la adaptación. Después, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, crear un estilo, seguir mi estilo de filmación que tiene más bien características expresionistas, por la aproximación de la cámara a los personajes. Hacer con el cine lo que no puede el teatro, que consigue el vigor, la intensidad, la relación espectáculo-espectador, a través de la voz humana y de la presencia del intérprete. ¿Como lograr esto en cine? Aproximando la cámara, siguiendo con exhaustiva dedicación los gestos, las actitudes de los personajes, su movimiento y tratando que la pausa de imágen, el tiempo de imágen sea dado por aproximación al de el personaje. Que lo cinematográfico no esté en el hecho de que no va a haber diálogo y todo es expresado mediante situaciones, sino que va a existir diálogo, pero al mismo tiempo, la cámara va a trazar un paralelo con ese diálogo dando intensidad a la imagen por medio del acercamiento al personaje. Una cosa me interesó mucho y era, creo, muy necesaria : lograr en muchos momentos la puesta en escena realista, la toma larga, en lugar de la toma fraccionada. Pero al mismo tiempo, conesto se corre el peligro de teatralizar demasiado la situación; ocurren además, grandes dificultades en la filmación si la toma larga se intenta con personajes que se desplazan cerca de la cámara.

P: Qué ve usted en la obra original, y en particular, cómo ve los personajes?

TN: La veo como un trazo muy certero de situación y de personajes; veo personajes dibujados con mucha fuerza, muy bien dados en situaciones. Como hecho general, ciertos caracteres constantes que hay en casi todo el problema del hombre argentino: el problema de la incomunicación, de la soledad, aún en la relación, que es una suerte de tema constante en casi toda mi obra. Siempre me importa el hombre incomunicado. Pienso que es uno de los grandes temas argentinos, y aquí, de un modo especial, se lo trata en un ambiente donde y por lo general cuando es llevado al teatro o cine, se cargan las tintas sobre el pintoresquismo de las situaciones y se deja de lado el problema psicológico del individuo. Pienso que es una pieza en la cual, si bien el friso naturalista es importante y está bien dado, el planteo psicológico, lo es aún mucho más. Al mismo tiempo, ese problema de incomunicación está implícito en la relación entre hijo y madre. Esa situación edípica es, de al-

gún modo, mala educación; un problema que está a lo largo de todas mis películas : mala relación entre padres e hijos, mala relación entre adolescentes y adultos, entre niños y adultos, desembocando en esta circunstancia: un hombre de gran nobleza y potencia moral, como Ecuménico, tiene dentro de si un enorme caudal de pureza y de valores éticos importantes, pero está incomunicado como para poder realizarse en el plano social. Me interesa también en este caso, la mezcla de circunstancias (que también podría ser una constante en mi obra), donde el mal y el bien marchan unidos, se bifurcan, se encuentran, se separan, y siempre en razón de situaciones originales, anteriores a las que se plantean en la obra. El hombre está mal, el mundo está mal, porque mucho antes de ese hombre y ese mundo, hobo otros que no interpretaron ese mundo, y el ser humano salió tergiversado por mentiras, falsa educación, falso contacto con la realidad. Todo eso provoca un hombre deformado, no por su origen, porque de pronto allí hay una enorme pureza que aflora en cualquier momento, sino por el desarrollo que se ha hecho de ese hombre por medio de la educación. En El Guapo se dan todas esas circunstancias.
Una cosa me interesó mucho (estaba en potencia en la obra) : era el problema del caudillo, el hombre fuerte y débil a la vez, el hombre que teniendo poder, situación social, perfecto control del mundo material, económico y político, tiene una enorme debilidad interior. Esto se manifiesta en la relación con su mujer. Es este el único lugar donde hay un elemento fundamentalmente distinto de la obra de teatro. Mientras en ella no se manifiesta con claridad si el hombre conoce el adulterio de su mujer, en el film quiero mostrar que si. En su inconsciente, como tal vez concientemente, el hombre conoce la situación, el sacrificio del otro hombre y deja que las cosas sucedan asi, porque conviene a sus convenciones, a su género de vida, a todas las circunstancias exteriores que el maneja tan bien. Si reconociera y viviese su verdad, anularía el mundo en que permanece; por ello prefiere ignorar y suponer que no sabe nada del adulterio, mantener esa situación que será sucia siempre, y aún dejar que otro hombre se sacrifique. Me interesaba ese desdoblamiento psicológico.

P: Podría entenderse que el caudillo es una faceta del tema central del Guapo, por la cual, ante la misma disyuntiva que se les presenta, asumen una actitud y otra ?

TN: Aquí ya habría una cuestión de orden casi biológico. Posiblemente Eichelbaum piense como yo : En una sociedad deformada, tiene más posibilidad de salvación el hombre en bruto que el hombre desarrollado. Quién está ya muy comprometido con la sociedad, tiene una posición que cuidar; el hombre en bruto, por el hecho de ser casi un ex-hombre, por estar casi perdido de la sociedad, tiene más posibilidades de redención que el otro. La relación que hay entre ellos admite muchas interpretaciones, incluso una como la que hubo en Italia donde se sugirió una posible hosexualidad larvada. Podría ser. Pero entonces toda amistad sería lo mismo y llegaríamos a límites que no pienso estén manifiestos en la obra.

P: No estaríamos ante la presencia de los efectos del paternalismo de nuestra sociedad (al menos en la de la época), implícito en lo que Ud. decía

sobre la condición de la madre ?

TN: Tal vez, pero para Ecuménico la madre es, madre y padre. El no está buscando un padre, porque lo tiene en su casa. Ocurre que es un ser que ha sido volcado a un mundo en estado de desasosiego, se ha prendido a este hombre, y en el momento en que ve que está por derrumbarse, se derrumba él también. Creo que él, en su sacrificio, sabe del derrumbe; el otro hombre, sin sacrificio, queda mucho más vencido. Triunfa el que se sacrifica y fracasa el que queda con todo.

P: Entonces entiende la peripecia del Guapo como su expiación, más que como una caída ?

TN: Pienso que es una expiación. El mismo lo enuncia : "Hasta la osamenta de Ordoñez se levantará para darme la mano". No diría que hay complacencia en su sacrificio (evidentemente el sacrificio da muchas veces cierta complacencia al sacrificado); hay sí, una suerte de placer en la redención, en la entrega. Hay un factor moral importante que exige sacrificio y desdén hacia lo material; ir veinte años a la cárcel, es realmente una prueba de sacrificio muy grande.

P: En su salvación individual, Ecuménico alcanza a tener conciencia del origen más amplio de su enajenación ?

TN: No. No pienso que en última instancia, él haga esto por el caudillo; él termina haciéndolo por si mismo. Hay un momento en que llega a una repulsa de la situación, a la conciencia moral de decir : "No. He matado a un hombre; no puedo estar en libertad". Después de haber matado a muchos hombres, siente que esa, era una muerte que él no podía cometer.

P: Se trata entonces de la asunción a si mismo, esta expiación que él elige ?

TN: Es el descubrimiento de si mismo. Hasta entonces es un personaje de poca monta, un guapo, un compadrito, un ser de segunda mano, un ser de tono menor... Pero es en ese momento, donde toma realmente características importantes como personaje. Alguien me dijo una vez : "Va a haber una decepción, después de todo no se ve ningún acto de guapeza". Pero hay un acto enorme de guapeza, que es el de entregarse. El título de la obra está en razón casi antipódica a lo que se supone. La guapeza es precisamente ese acto de sumisión; las demás guapezas anteriores, no cuentan.

P: Cómo conciliaría esta definición con la ambientación realista ?

TN: Si bien el trazo exterior de la película es realista, el estilo de filmación no lo es; llega a tener características expresionistas. A cierto crítico le pareció una paradoja, el que yo dijese que la película estaba en la línea de mis películas irrealistas como "La Casa del Angel", ó "La Caída". Yo considero realistas, por su estilo, "El Secuestrador" y "Fin de Fiesta". "Un Guapo del 900" tiene un estilo superrealista; la cámara se acerca a los personajes y éstos se mueven dentro del cuadro

no naturalmente; el movimiento de cámara es febril, irreal; la cámara se acerca demasiado a los objetos, les descubre poros, matices, y esto no figura dentro de lo que yo considero un planteamiento realista. Mi propósito en la filmación fúe, estilísticamente, deformar la realidad. Pienso que por lo general, un estilo realista incluye filmación sobre planos medios, con lentes normales, movimientos condicionados a la causalidad de la situación. En cambio, aquí no ocurre. Hay movimientos, actitudes, aproximaciones, miradas, inusitadas; todo lo cual hace que el estilo no sea naturalista.

P: Lo satisface esa presentación superrealista, esa realidad subversiva; o hubiera podido ser, tal vez, más brusco el choque ?

TN: Posiblemente se podría haber llevado a una última instancia mi concepto, pero habría tomado características más experimentales, que hubieran hecho peligrar el film en si mismo. Esa experiencia mía está aún en proceso de maduración.
No siempre se pueden lograr esos propósitos. Entre un film teórico, en el libro, o el que tenemos en la cabeza, y el film que ocurre, hay muchos procesos distintos. Hay directores que hacen el film en el libro y se trasladan al set ha hacer lo que han concebido. Para eso deben llegar a numerosas impostaciones : en la caracterización de los personajes, en su tono, en el orden escenográfico, etc. porque ellos están siguiendo al patrón libro, porque tienen que llegar a ejecutar eso .
Estoy totalmente en desacuerdo con esa línea. Pienso que un film existe como existe un individuo; empieza a crecer, a tomar forma. Lo absurdo es pensar que debemos seguir el patrónelegido. Lo importante es marchar en una intensa relación, estar viviendo permanentemente el problema central. Lo importante en un film, no es la definición que uno haga genéricamente : hago este film para mejorar la adolescencia, hago este film para demostrar las limitaciones que hay en las relaciones humanas, o hago este film para mostrar el problema de los cañeros del norte. Eso es casi siempre lo menos importante. Importa como vive ese problema, y toma vida en tres facetas distintas : el libro, la filmación, el montaje. Cada una de ellas debe tener sus libertades ysus limitaciones; nunca el director debe dejar de ser creador en alguna de ellas y nunca debe supeditar una a la otra. Es necesario que cada una viva con toda la intensidad posible. Puedo asegurar que en "Un Guapo del 900", entre los propósitos que hay en el libro y los que se lograron en la filmación, hay una suerte de abismo de diferencia. Lo que se logró en filmación fue en razón de una serie de factores que ocurrieron allí mismo y que podrían no haber ocurrido.
Un iluminador como Younis, por ejemplo, con quién sentí que podía realizar lo que yo necesitaba. Younis prescinde de formalismos y dice : "coloque donde quiera al personaje; a mi no me importa que se produzcan sombras; voy a iluminar desde abajo con reflectores chicos". Entonces me permite ese desplazamiento natural y al mismo tiempo un gran primer plano con profundidad focal en todo el cuadro. Me permitía también que hubiera, dentro de la misma toma, trece o catorce movimientos distintos de cámara y personajes. Como dije, esto lo puedo lograr con un iluminador como Younis y un cameraman como Di Salvo , que tiene una gran precisión en sus movimientos, está siempre dis--

puesto a la experimentación, es capaz de hacer un travelling con cámara en mano, sin necesidad, en fin, de todas las comodidades que casi siempre se exigen. Es esta, otra circunstancia que hace que sea posible que yo pueda lograr un estilo y otra, es contar, por ejemplo, con actores como Alcón y García Buhr, disciplinados, que controlan perfectamente sus desplazamientos ante la cámara. Hay actores que si se les marca, como tuve que hacerlo a Alcón y García Buhr, catorce movimientos dentro de la misma escena, por estar atentos a las marcas que hay en el suelo, debilitan su interpretación. Es humano y lógico. Estoy seguro que pocos son los actores que pueden lograr esa especie de precisión en la reproducción de los textos, en la intensidad de la interpretación y en la justeza de los movimientos. Así esos factores colaboran para que yo pueda lograr una situación de ese modo. Si no hubiera podido contar con esos actores, hubiera tenido que llegar al mismo fin con otro procedimiento. Cuando tengo que filmar a Gay Palmer y Alcón, por ejemplo, empleo un procedimiento totalmente distinto: hago plano y plano. Los de ella los filmo por una lado y los de él, por otro, cosa que no me ocurre en la escena con Marzio y Gay Palmer porque ahí, todavía, no he descubierto ese procedimiento.

Cuando trabajan dos actores en el cuadro, las réplicas de uno arrastran, casi insensiblemente, el tono del otro. Yo necesitaba que la escena larga entre los amantes fuera filmada por un procedimiento similar al que usaba con Alcón y García Buhr, y un poco por que en ese momento no pensé que el mejor procedimiento hubiera sido filmar plano y plano, me llevó a hacerlo, no quedando totalmente conforme.

El director tiene que ejercer una vigilancia permanente sobre cada uno de los momentos creativos del film. Lo mismo ocurre en la tarea de montaje. En ella, no tanto la extensión de las escenas, (que viene configurada un tanto por el sonido y da una cuestión de matiz sobre si el final de toma cae sobre el rostro de un personaje, o si convendrá cortar la escena cinco segundos antes o después)sino el proceso de aditamento de sonidos de segundo y tercer plano; es este un momento específicamente creativo. Hemos pensado que a tal escena le vamos a poner música, y cuando la estamos viendo en la moviola, comprobamos que la música ablanda demasiado, o le da un lirismo banal, o distrae demasiado la acción. Observamos que queda mucho mejor muda; la pasamos muda, pero entonces la escena nos parece muerta. Reflexionamos como quedaría el ruido de un tren que pasa, el gotear de una canilla, etc. Y así, las escenas se modifican infinitamente, pudiendo crecer o debilitarse en ese momento hasta límites insospechados. Un film perfectamente hecho en su etapa de filmación y en su libro, puede en el momento del montaje, a través de los sonidos de segundo y tercer plano, o a través de una mala compaginación, desvirtuar totalmente sus elementos.

2.- CONSIDERACIONES SOBRE SU OBRA

P: Ud nos ha hablado sobre los distintos momentos de la creación fílmica. Podría discriminar la relación en que se han presentado esos ele

mentos durante su carrera ?

TN: He considerado de vital importancia la libertad en cada una de las fases creadoras del film y al mismo tiempo, la posibilidad de que la inspiración se desarrolle con naturalidad. Una de las cosas más difíciles en cine es, justamente, poder trabajar de acuerdo a la propia inspiración porque hay una serie de circunstancias artesanales que la dificultan. El cine es un oficio demasiado vasto y complejo, y lo que nosotros soñamos se nos hace a veces muy difícil de concretar, porque hay muchas circunstancias que nos están traicionando permanentemente. Hacer un libro cinematógrafico involucraría ya ser un creador. Justificaría toda una vida poner en ese libro situaciones, diálogos, personajes, enlace de situaciones, síntesis de tiempo, síntesis de frases para definir situaciones o personajes. Una filmación implica control de intérpretes, de técnicos, nociones de ambientación, continuidad, una serie infinita de cosas que hacen que, en cuanto fracase una de ellas, estemos traicionando toda la obra. Podemos ser excelentes constructores del guión, excelentes en el manejo de lo técnica cinematográfica y basta un pequeño déficit en la conducción del intérprete para que toda la obra se venga abajo. Podemos ser excelentes en el guión y excelentes en la conducción del intérprete y basta que no tengamos imaginación gráfica para contar una historia con imágenes, o que no tengamos sensibilidad para la composición, o que no tengamos agilidad para la narración de una historia, para que hagamos fracasar todo el film. Y podemos, de pronto, ser excelentes en todo eso y no tener la noción exacta del sonido de segundo y tercer plano, o del montaje, equivocando el corte, para también traicionar todo lo anterior. Satyajit Ray habla de la angustia con que él trabaja, porque piensa que en cualquier momento traiciona toda la obra. Una angustia muy perentoria y terrible que no es la de un escritor que puede decir :"el primer capítulo lo voy a rehacer" y lo rehace tres meses después de haberlo escrito. El film se hace y no hay posibilidad de corrección, de volver atrás, por el peso de la responsabilidad económica de quién está produciendo el film. Cuando tenemos conciencia de que en cualquier momento podemos traicionar todo, es una suerte de creación angustiosa. Tenemos una situación cualquiera y comenzamos a dudar sobre la ubicación de los personajes, o notamos la gesticulación artificial de uno de ellos; acentuamos aquella duda y cambiamos; aparecen entonces problemas de escenografía, etc. Esa especie de responsabilidad permanente es algo que debemos tener siempre, porque alejar "más o menos", acercar "más o menos" la cámara, impostar "más o menos", puede traicionar un film hasta condiciones realmente insospechadas. Nunca podemos saber hasta que punto un film cae por un matiz, un tono mal dado, un ruido de más o un ruido de menos, un vestido mal elegido o un peinado... Miles de detalles pueden traicionarlo. Por eso el concepto general importa, a veces tan poco, e importa mucho más como se hace vivir ese concepto. Pero también esto importa poco, si no hay un concepto general ordenador. Tiene que haber armonía entre lo que se piensa y lo que se filma.

P: En su caso esa dificultad lo incita, o atemoriza ?

TN: Me incita y me atemoriza a la vez. Descubro ahora, a lo largo de toda mi carrera, como mis obras podían ser perjudicadas por lo que yo iba descubriendo a medida que iba trabajando. Por ejemplo, "Días de Odio" es el film donde afronto solo, por primera vez, la responsabilidad total ("Crimen de Oribe" lo hago con mi padre, y si bien muchas escenas las dirijo totalmente solo, siempre hay un hombre al lado a quién consulto permanentemente). "Dias de Odio" me pone directamente frente a un film y descubro cómo una cantidad de situaciones están debilitadas por mala interpretación y que en ese momento, yo no tenía el "metier" necesario para llegar a un buen entendimiento entre director, personaje y actor; descubro que en el guión mismo hay escenas que no funcionan bien, con relación a otras; en el proceso de sonorización, noto que la música es estridente en muchos momentos y está demás. Noto, en fin, como he ido desbaratando el film yo mismo en muchos momentos, pese a que todavía hay cosas que me siguen satisfaciendo.
En "Graciela", ya he superado el problema de la interpretación; los actores están mucho mejor manejados, los tonos están mejor dados, pero descubro que hay una serie de fallas en el libro y que tampoco he superado el problema de la banda sonora, que está recargada de música en muchos momentos. Llego a "Fin de Fiesta" y veo que al problema de los tonos lo sigo superando, que supero mucho el problema de la banda sonora; en el libro aún me falta hacer que las escenas se aten mejor y descubro cosas parciales, de las cuales no puedo acusar a ninguna circunstancia exterior, no puedo decir :"es el productor", salvo en dos películas que me fueron impuestas. Por ejemplo, en "Para vestir Santos", me encontré con un libro y un intérprete y en razón de la preponderancia de ambos tengo que ser un poco dócil en la filmación, porque no puedo modificar el libro, ni controlar totalmente al intérprete; me cabe, entonces, menos responsabilidad. En otras películas, no. La responsabilidad me incumbe a mi, a mi aprendizaje, a mi posible perfeccionamiento de estilo.
Ocurre que films como "La Casa del Angel"los siento más perfectos,que films hechos posteriormente y entonces puedo pensar que es en razón de la inspiración que me puede producir el tema y de las ventajas que ofrecían ciertas situaciones, o ciertos intérpretes; en fin, razones circunstanciales. Un director de pronto se encuentra con"su"tema, con"su" equipo, lo cual lo exalta hasta un punto que no puede lograr en obras posteriores.

P: Hubo una confluencia armónica de los aspectos de creación que ha esbozado antes, o hubo predominio de unos sobre otros ?

TN: He procurado casi siempre conservar la libertad de expresión; he creído necesario tener algo como amor propio, orgullo y pudor, tratando de hacer que cada film me represente cabalmente. No siempre el film que más quiero es el mejor. "El Protegido" es un film que quiero mucho y pienso que me representa. Sin embargo no tiene éxito de público ni de crítica, pese a que lo hago con entera libertad y entusiasmo; escribo yo mismo desde la primera hasta la última frase del libreto, decido la filmación, el montaje, etc.; sin embargo no sale.
La libertad no siempre es lo mejor. En un caso como "Un Guapo del 900"

no soy yo el autor del libro original, ni soy yo quien tuvo la idea de hacer el film, y este sale más homogéneo, porque las limitaciones a un libro determinado favorecen más al director, que la excesiva libertad que lo dispersa. Descubro a lo largo de mi carrera, que por circunstancias fortuitas, he podido ser libre.(Con la excepción de "Para Vestir Santos" y "La Tigra", cuyos libros me vinieron impuestos y respecto a los cuales no me siento con mayores responsabilidades de creación).

P: Usted ha hablado más de una vez respecto de la unidad que hay entre "La Caída", "El Secuestrador" y "La Casa del Angel". Cree que es la única continuidad que hay entre las obras de su carrera ?

TN: Entre "Fin de Fiesta" y "Un Guapo del 900", también podría haber cierta relación, pese a que son muy distintas en su tratamiento y estilo. Temáticamente, es enfrentar la realidad argentina, presentar al hombre argentino ya desarrollado, vale decir no en su fase crítica(como en las otras tres películas) sino ya dado, y enfocar una realidad como friso. Pienso que también van a conectarse con "Martín Fierro", donde existe también una realidad como friso; también el personaje es el hombre argentino, hombre incomunicado, hombre en desencuentro, y sobre la base de la realidad nacional, también pienso reiterar lo que ya hice estílísticamente en "Un Guapo del 900". Si bien habrá una visión documental de la trama, el tratamiento fotográfico tiene que tener carácter expresionista.

P: Usted nos habló de "Martín Fierro", pero no de La Mano en la Trampa" (Actualmente en filmación. N.de la R.)

TN: "La Mano en la Trampa" está dentro del cine que yo hago con más gusto, que responde más a mi sensibilidad; donde se reitera la problemática de "La Caída" y "La Casa del Angel", y un poco, "El Secuestrador". El problema del desencuentro, la incomunicación, sobre la base de una historia muy fascinante que me va a permitir hacer un film rico en imágenes, en situaciones. Siento como si fuera "La Casa del Angel", pero con unahistoria que tiene más atracción y a la que abordo en mejores condiciones formales. Es una presentación de personajes en un clima angustioso, obsedido, dejando traslucir un mundo interior rico en psicologías, complejo; la presentación de muchos de los factores que entorpecen la vida de los seres : el prejuicio, la verguenza, el pudor, el convencionalismo, dominando toda la trama. Es un film que me seduce mucho.

P: "Fin de Fiesta" y "Un Guapo del 900", films definidos como realistas, van a influir sobre"La Mano en la Trampa" ?

TN: Es posible que sí. Aspiro a que alguna vez ese predominio del mundo subjetivo que había en "La Casa del Angel" y "La Caída", se conecte con un mundo realista y de una historia en tres o cuatro planos.Una historia donde el realismo se sienta mucho y donde se sienta el mundo irreal, la presencia del mundo inconsciente, y también al mismo tiempo se documente la realidad, cosa que fue mi propositó en "El Secuestrador", pero que quizás no haya logrado del todo.

P: Con la obra de cual de los creadores fílmicos, compararía ese intento ?

TN: Es un poco lo que hace Antonioni en "Las Amigas", en la que se asiste a una historia de tipo realista, pero en la que sin embargo, siempre está flotando cierto vaho de irrealidad, de la que no son conscientes los personajes, a quienes los mueve como criaturas no causales. Al mismo tiempo, Antonioni le da un tratamiento seco, objetivo, que me interesa. O quizás también en algunos fragmentos de "La Extraña Aventura" de David Gray, donde pesaba tanto, donde había una obsesión por la irrealidad y la realidad se cargaba sobre los personajes.

P: Y Buñuel ?

TN: También, es cierto. "Nazarín", "El", "Los Olvidados", son películas que he ido viendo por etapas, muy separadas. Cuando se pasó "La Casa del Angel" en Cannes, casi todos los críticos estaban seguros de que no había visto una serie de películas de Buñuel, que no era cierto, salvo, creo, "Los Olvidados". Pero evidentemente el mundo de Buñuel me fascina mucho. Vi después "El" y "Nazarín"; justamente esa mezcla, esa suerte de realidad e irrealidad. Esa realidad admite y contiene dentro de si una serie de factores totalmente irreales; en el matizde la realidad está la irrealidad, así como en el interior del ser, está la pesadilla y esta es tan real en el ser como lo son sus movimientos y actos, como el caminar y el comer. Así como hay distintas fases dentro del individuo, dentro de la realidad hay también muchas fases, y la irrupción de lo irreal es casi permanente, sin tranformar ni modificar la realidad. Ocurre, simplemente, como un matiz.
Lo llamamos irrealidad porque todavía no hemos llegado a un acostumbramiento para con ese factor. Pero es lo que da cierto clima a la existencia y hace que el existir no sea simplemente un fenómeno causal permanente, sino que siempre esté roto por la aparición de circunstancias, casualidades, presagios, sincronismos. Todo ese mundo me parece fascinante e importante, sobre todo para incorporarlo a la obra artística.

P: Se siente más atraído hacia el exceso de realidad de Buñuel, que hacia la abstención objetiva de la realidad de Antonioni ?

TN: No pienso que esa falta de retórica de Antonioni sea un alejarse de la irrealidad, sino que por distintos caminos, van casi al mismo fin. Esa sequedad de Antonioni (en "La Aventura", la reitera hasta lograr la exasperación del espectador) es una fase de la realidad. Diría que en este momento me subyuga más Antonioni, quién de alguna manera se vincula con la literatura de Proust que durante mucho tiempo ejerció gran influencia sobre mí. Una obsesión por el matiz, por el detalle, el gesto casual; amar la realidad con matices. Me gustaría alguna vez, hacer un corto totalmente irreal con elementos reales, con gestos, con actitudes de la realidad, que configuraran toda una fusión irreal.

P: En cuanto a la estética de sus films, no han sido mas bien obras de presencia del objeto, que de presencia del tiempo, volviendo a Anto-

nioni como paradigma ?

TN: Evidentemente los objetos existen en el tiempo. El cine existe en espacio y tiempo, pero en ningún momento puedo separarlos; el film es esencialmente dinámico y en tal medida debe llevar en si espacio y tiempo. Es muy importante en el film dar la presencia del tiempo. Muchas veces las escenas solo están ocurriendo en el espacio, hay un predominio del espacio. Pienso que es más importante la presencia del tiempo. Soy un obsesionado por dar la presencia del tiempo y creo que este irrumpe en el film a través de las circunstancias. Generalmente los personajes parecen, y lo son, clisé de ciertas circunstancias, y entonces no parecen influídos por la acción del tiempo.

P: Tiene importancia en su obra, la presencia del tiempo ?

TN: En dos fases : la industrial y la de inspiración. No se si me encontraría capaz de construir un poema épico, pero se que podría lograr bien un metraje menor. "Dias de Odio", había sido pensado como un medio metraje, y así hubiera sido excelente. El tema se dispersó en el largo metraje. Incluso hubo que darle un tratamiento de novela y un final de cuento. Esto era defraudante. Hay ciertos conceptos que se desarrollan mejor en un film de medio o corto metraje.

P: Cómo encaró el problema de la narración en "Fin de Fiesta" ?

TN: Pienso que en"Fin de Fiesta" por la importancia de lo social, por la dramaticidad psicológico-social que hay en cada situación, me obligaba yo a descuidar un poco mi tema obsesivo tiempo. Por tener características de friso narrativo, era más espacial que temporal. La circunstancia dramática podía llegar a ser tan compleja en si, que si la cargaba con ese otro tratamiento, el relato podía llegar a ser confuso en demasía. Reiterando : sentía que era tan importante lo que se narraba, que si le agregaba detalles temporales, podía entorpecer la situación. Eso mismo sentí en "El Secuestrador"

P: Por último, tiene de algún modo, la sensación de que la realidad objetiva escapa a su comprensión o expresión ?

TN: Pienso que el creador no es un sociólogo. Casi nunca da, estéticamente, solución a la realidad. El creador reproduce su mundo, el ámbito con el que ha estado relacionado. Es muy raro encontrar en la Historia del Arte obras que signifiquen una solución social, o que interpreten el pensamiento científico. Toda obra es una suerte de interrogante. Es valiosa en la medida en que el interrogante es profundo y responde a fenómenos testimoniales de su época. El creador que siente que no maneja con seguridad los temas que está desarrollando, es porque es un creador que no vive con intensidad una problemática; esta puede tener carácter social, temporal, pertenecer al orden de la realidad o de la irrealidad, pero pienso que si son escapistas, son inauténticos. El mundo irreal es tan importante como el mundo real. No es más válida la película que muestra el problema actual de los cañeros del norte, que la que muestra la incertidumbre del hombre ante el amor; las dos pueden

ser igualmente valientes. Están en dos estratos distintos, simplemente. Pienso, si, que no es válida artísticamente la impostación: pensar cuales son los grandes temas y según resulten ser los de la tierra o del amor, me pongo a hacerlos porque son grandes temas, a priori. Eso es impostación. Lo auténtico es aquello que siento necesidad de hacer. Voy a dar testimonio de eso con toda hondura e intensidad, y en la medida que sean válidas, lo será después la obra. El hombre contemporáneo está preocupado está preocupado por muchos problemas que integran la realidad física, inconsciente, sentimental, religiosa, sociológica. Pero llega un momento en que sus apetencias se concentran en cierto sector de la realidad. También se queman etapas. Toda una época de mi vida estuve obsesionado por Kafka, y todo lo que quería hacer estaba vinculado a su mundo. Hubo otra época dedicada a Borges; ahora estoy interesado en la historia argentina y me interesa hacer un análisis del siglo pasado, (incluso materialista dialéctico) una revalorización de los procesos históricos. Me preocupa ese tema, y sin embargo lo reflejo poco y nada en mis películas actuales. Creo que el tema que nos obsesiona en un tiempo, lo reproducimos después, artísticamente.
Pero lo importante para el creador es ser sincero y auténtico consigo mismo, incluso presciendiendo de lo que le aconseja la realidad circunstancial, tanto el público general, como una minoría, porque del único modo que logrará una obra válida será respondiendo a los interrogantes interiores.-

NOTA DE LA REDACCION : La transcripción que antecede, es versión directa de la cinta magnética grabada en oportunidad de la visita efectuada al realizador.

TORRE NILSSON: EL DESASOSIEGO TRAS LA CAIDA

En estas notas se procura enunciar la preponderancia del mito del pecado original en la obra de Torre Nilsson, entendiéndolo no sólo como una preponderancia temática, sino tambien como la evidencia y el punto de confluencia de las principales constantes de su obra. Convendría, por otra parte, efectuar alguna vez una crítica de los críticos argentinos a propósito de Torre Nilsson, incluyendo comparativamente las declaraciones del mismo realizador. En el presente trabajo, voluntariamente parcial, se ha desechado esa perspectiva por considerar que tal empresa merecía dedicación particular.

I

El cortometraje "El Muro" presenta ya el tema y el gusto formal, que Torre Nilsson irá desarrollando después, tratados con cierto esquematismo y concisión que caracteriza a sus obras. Un hombre se desplaza entre los demás hombres con desasosiego, pareciendo atribuir significados extraños a hechos ambiguos. Finalmente, tras una huída cuyo motivo no se comprende, es alcanzado y detenido por su perseguidor. Antes, dos niños habían robado una fruta, y antes todavía, un tentador les había ofrecido una fruta. Desolados, los niños corren; ahora el hombre ha sido alcanzado. El tentador, que observaba desde una ventana, se retira. Descontando el recurso del "flashback", la transposición del Génesis es casi literal.
En "El Crimen de Oribe", un poeta delirante y retórico, transfiere sobre si una culpa que no le corresponde, fascinado por un universo al que no puede entrar por temor. Desde el comienzo se le atribuye una singular incapacidad, junto a la envidia de las experiencias ajenas; de modo tal que su don poético trasluce una impotencia emotiva fundamental. El instante del hurto es una de las escenas más lúcidas que haya dado Torre Nilsson: Oribe se ofrece a traer el retrato de la joven muerta; casi sin vacilación lo encuentra, y después de entregarlo, condenándose evidentemente según se advierte en la mirada del danés, camina algunos pasos más hasta un rincón, semiconvulso por una alegría apenas contenida. Su satisfacción está justificada según se comprende al final : si bien no ha estado antes en la casa ni es culpable de la muerte, ha logrado "in extremis" atrapar la experiencia que lo seducía; -aunque este conocimiento falso obre como una culpa auténtica, que lo arrastrará al castigo correspondiente-. Y esto no podrá evitarlo, porque puede no ser culpable de la acusación inmanente, pero ello no lo disculpará de su obligación de expiarla.
Emma Zunz es un personaje insólito entre los animados por Torre Nilsson, y el què más se adecúa a lo que, convencionalmente, se considera "su estilo". La moralidad del film es semejante a "Las Damas del bosque de Bologne" de Bresson, aunque en una obra Heléne tenga como oponente -de importancia progresiva- a Agnés, y en la otra Emma sea protagonista única enfrentada a la duda, pero sin que se la compare con nadie. Ambas mujeres han dispuesto una venganza y la cumplen sin la menor vacilación.
La mecánica prevista es compleja y estricta. Precisamente esto revela la

-inhumanidad desoladora del propósito, a cuyo término victoriosas, las protagonistas quedan vacías de todo interés por la existancia, simultáneamente destruídas. Emma es la única protagonista ejecutora consciente del mal que aparece en la obra de Torre Nilsson, aunque parezca haber suspendido el juicio sobre sus actos hasta el momento en que su propósito se cumpla, durante esos "Días de Odio" -que recuerdan a los "Dies Irae"- o indefinidamente. Que la postergación de la culpa existe, es lo que demuestran algunos actos secundarios: Emma tira el dinero que le ha dejado el marinero desconocido después de su entrega. Bresson hace que la historia transite del predominio intelectual de Heléne, a la creciente importancia moral de Agnés. Torre Nilsson solo puede mostrar unos planos lejanos de Emma, cuando sale del tribunal donde la han absuelto, pero el breve parlamento en "off" sobre el rostro hermético de la mujer, y el aislamiento de su figura en la calle invernal, es suficiente para indicar que Emma ha comenzado a "caer". Las afectaciones formales, -cámara inclinada, tomas bajas- se hallan aquí tan justificadas como la elección del vestuario prototípico, en el film de Bresson. Ellos no indican la irrealidad del asunto, sino críticamente la del afán de sus personajes; la impostación inflexible se adapta a su significado. Torre Nilsson flaquea, empero, tanto al verse obligado a sumar episodios para dar al film una duración normal, como en el tratamiento equivocadamente realista y fragmentario de tales agregados. El tema obligado por el productor, -en "La Tigra", "Para vestir Santos" y "Graciela"- o la necesidad de opinar directamente sobre un ambiente social -"El Protegido"- diluyen el interrogatorio trascendente, cuya persistencia obedece al propósito de aprovechar ciertos aspectos laterales de las anécdotas tratadas, aunque forzándolas a dar un significado que no les corresponde. En "La Tigra", la prostituta siente la tentación del bien a través del joven al que deslumbra, y en "Para vestir Santos", la muchacha toda bondad que el libreto de Pondal Ríos recrea para Tita Merello, siente la tentación del mal a través de su antiguo novio que puede "perderla". Las caídas simétricas y opuestas de ambas no señalan una modificación estable; lo que ellas "son", prima sobre los deslices. En "Graciela", reelaborando con obstinación la novela de Carmen Laforet, aparecen esbozados las situaciones y el clima de "La Caída", aunque la protagonista descubriendo la posibilidad del amor y la soledad, está más cerca de Ana que de Albertina. No hay deslumbramiento, sino una especie de lentitud de reacción que no ha llegado a ser asombro. Descubre por un lado, el amor como continuidad normal y casi imprescindible de un estilo de comunicación más llano, y por el otro, también el amor complicado y por lo común estéril de los mayores. En la fascinación del universo hermético de los adultos, reaparece el conflicto entre lo irreal y lo real. En "El Protegido", la coincidencia entre una escena filmada, y el paseo real de la pareja de amantes, o el paralelismo entre la suerte del protagonista del film que se realiza y la del protagonista "real", aunque no demasiado justificadas narrativamente, muestran con claridad su arraigo en la obra de Torre Nilsson.

II

El tema del conocimiento del bien y del mal, presentados más como un antagonismo dramático que como una polaridad en la acción de los personajes,

anima absorbentemente los tres films siguientes.
Es informativo comparar el texto de"La Casa del Angel", con el film: las modificaciones narrativas y el cambio de intención expresiva a través del material inalterado, hacen que adquiera una perspectiva nueva. Las sugerencia de ambientes y emociones subjetivizadas fundamentalmente por el recuerdo de Ana, aparece como una dialéctica sobre culpa y condenación. Al mundo de la joven -todo ambiguedad, conocimiento aún en suspenso- se opone el de los mayores -la convención, las relaciones falsas, el rencor, el orgulloso predominio de la voluntad- . Ana es la tierra de nadie, como más tarde lo serán la pareja de "El Secuestrador" o Albertina. Con ellos, en ellos, se entabla un combate trascendente. Fuerzas apenas disimuladas tras el rostro de algunos personajes, los solicitan, procuran poseerlos, "secuestrarlos", definitivamente. Esa lucha no cesa nunca; por ello, simplemente, nadie intenta comunicarse. La comunicación erótica es brutal o frustrada por circunstancias crueles. La relación con familiares y amigos es opresivamente sospechosa.En la inocencia, el Mal se manifiesta con mayor claridad, pues la inocencia no existe sino como una escusa -por eso más cruenta- del Mal. Después del conocimiento, a través del pecado, parece inevitable perder toda esperanza de vencerlo; sólo puede oponerse la abstención.
Después de la violación Ana se sumerge en el sopor. Lo que ve, en los escasos momentos de lucidez, es incierto; más tarde su ámbito definitivo parecería ser una extensa falta de interés que, no obstante, también caracteriza la clausura neurótica. Ese es el estado habitual en que, sin aparentar ninguna tensión, parecen encontrarse todos los mayores. Tras un peregrinaje incierto, Ana ha llegado al mundo de todos los días de la gente común: apariencias habituales, serenas, el Mal estatuído.
En "El Secuestrador", se ordena más la definición de las edades: los mayores habituados al Mal, han dejado de advertirlo y lo ejecutan sin consecuencia; los niños, ignorándolo, también permanecen impunes. Entre el olvido y la inocencia, la pareja de jóvenes aprende, sin intermediarios que lo falseen, a través del amor, un conocimiento verdadero y por ello sufren un castigo desmesurado. Como en Fellini, hay algunos parciales remansos en la magia y la religión, pero estos nunca se resuelven sino en rapiña, superstición, crueldad. Las cosas están signadas de horror y obcenidad. El final es ambivalente: la alegría inocente y culpable de los niños es contrapuesta a la alegría resignada de los jóvenes. Pero, o bien porque en unos ha resbalado, o bien porque en otros ha dejado una marca dolorosa, el mal ha sido puesto en evidencia. Si en "La Casa del Angel", el Mal era un prejuicio, aquí es "el secuestrador", una fuerza concreta, casi personal. En este sentido el film, solo puede interpretarse como una alegoría cuya fuerza reside en la extrema corporeidad de los elementos dramáticos.
El tema de la tentación enunciado en "Graciela", es retomado en "La Caída". Albertina no es una simple víctima, como Ana o la pareja de "El Secuestrador". Como la mayor parte de los personajes de Torre Nilsson, no es un elemento por si mismo, sino que sirve para que otros seres, -el abogado Indarregui, los niños- la soliciten y conviertan en campo de batalla. Albertina duda, pero ambas fuerzas tentadoras son malignas y ocultan su carácter cuando la joven se acerca hacia alguna de ellas. Huye cuando comprende que ha sido cómplice de los niños, comprometiéndose en la tolerancia de su ausencia de moral, pero al menos ella ha logrado escapar de Indarregui.-En la novela, ella presiente esa posible "caída", cuando se besan en un banco del parque-Dos morales solicitan a Albertina: la de Indarregui, que se reconoce heredo

ro de tradiciones y acepta convencionalmente lo que le han dado,-como Pablo en "La Casa del Angel"- y, por otro lado, la ausencia de todo orden, las inocencias crueles, que en "El Secuestrador" se mostraban en una dirección menos demoníaca. Aquí ella esta perfeccionada con la presencia del Tío Lucas, ser creado por ellos, que podría completar la posesión en el plano erótico. Estos niños, aunque provisoriamente, son los que la "secuestran".

El ser puro, codiciado por el Mal, es el que tiene el conocimiento en suspenso: Graciela y Albertina, son extrañas en la ciudad enorme, Ana, en la pubertad, los jóvenes de "El Secuestrador" procuran abstraerse de la miseria en que habitan. En otra dirección, que se discute más adelante, Adolfo -"Fin de Fiesta"- está aislado del mundo de su abuelo y es incapaz de asentarse en otro y Guastavino -"Fin de Fiesta"- y Ecuménico -"Un Guapo del 900"- son aislados de sus costumbres y convicciones por desengaño.

Estos momentos de soledad situados en el centro de la pugna entre el Bien y el Mal, son precisamente los que señalan una elección. Luego, está el conocimiento de la "caida", pero en ningún caso se saba que ocurrirá después, incluyendo a los héroes positivos. Torre Nilsson cree que la elección en si, es lo fundamental, -aunque en la historia de Emma Zunz esa determinación es totalmente rígida y termina por quebrarla- o tal vez advierta que sus personajes no existen como criaturas verosímiles, que sus anécdotas solo sirven de pretexto para ese enfrentamiento trascendente, que le importa. Esa limitación, en todo caso, no solo influye en los personajes, sino también en el sentido y la posiblidad expresiva del autor.

III

En "Fin de Fiesta" y "Un Guapo del 900", Torre Nilsson intenta explicar a un personaje. Pero así como había conseguido antes presentar algunos muy complejos en su carga de símbolos, fracasa cuando da su opinión acerca del sentido de estos personajes nuevos, situados en una circunstancia histórica precisa. Lo que muestra de ellos, no es una perspectiva particular, sino más bién una perspectiva equivocada. Sitúa a Ecuménico y Adolfo como héroes plenos de salud moral, disconformes, rebeldes, y hasta cierto punto, seres que tras un peregrinaje en el linde de el Bien y el Mal, alcanzan una postura moral superior -sobre todo Ecuménico- a la de otros. Para que estos caracteres adquieran la nitidez necesaria, Torre Nilsson se ve forzado a aumentar la importancia dramática de Braceras y Alejo Garay, antagonistas imprescindibles, cuyos papeles han sido dilatados sin otro motivo. (1)

Siendo ellos la fuerza negativa, la renuencia al Bien, el anonadamiento de Ecuménico y Adolfo, -su"caída"- ha sido interpretada por Torre Nilsson, como la asunción a una consciencia positiva. Se los opone a personajes de los films anteriores, donde la consciencia no solo no se resolvía, sino que incluso se efectuaba en un orden ambiguo: huída, abstención muda.

Que la impostación forzada por Torre Nilsson no es congruente, es algo legible en ambos films, sumamente reacios a ser interpretados en la clave que él les atribuye. "Fin de Fiesta" es en parte, la "caída" de Adolfo. El paseo final, aún suprimiendo la ubicación fundamental del 17 de octubre de 1945 y la presencia de Mariana enamorada, es una avance hacia lo indeter-

minado que resuelve menos aún que los paseos finales de Emma Zunz, Ana, o la huída de Albertina.

En Gustavino reaparece, además, el tema del hombre que cae en el conocimiento -y por lo tanto en el conocimiento de su culpa, en la inocencia- y es destruído a causa de ello. El pecado original de Guastavino es, en sus consecuencias, mucho más coherente que el de Adolfo a quién siempre se procura de que pueda eludir el castigo, o disimularlo cuando lo recibe. Para lograr esto, Torre Nilsson sintetiza la penosa ruina de la familia Braceras que en el libro ocupa, justificadamente, muchas páginas, el enquistamiento emotivo de Mariana, la maternidad frustrada y locura de su hermana, la inercia de Adolfo, y sobre todo, la figura agonizante y sufriente del caudillo; todo ello en un tono cada vez más bajo y monocorde, donde la lentitud manifiesta al tiempo.

Pero la corrosión de estos caracteres ha sido eludida al parecer por otras razones que las de una economía narrativa. Hay incomprensión del material elegido, y si este defecto se advierte con tal claridad en los dos últimos films, las declaraciones del autor analizadas retrospectivamente, hacen sospechar que el equívoco se extienda, en distinto grado, a buena parte de su obra. No obstante ocurre, que se lo distinga mejor donde el forzamiento expresivo alcanza la tensión extrema que evidencia el desacuerdo.

IV

El mito de la "caída" según lo advierte Kafka al explorarlo durante toda su obra, plantea el problema del conocimiento. Irrealidad, es ausencia del conocimiento, el estado anterior a la "caída", o el instante en que ocurrida la "caída", aún no ha llegado la consciencia. Esta región confusa, donde la irrealidad se define dramáticamente, es la que interesa a Torre Nilsson, y en esto no sólo muestra su preocupación por un conflicto que enfrente realidad e irrealidad, sino que, primordialmente, sugiere la existencia de uno semejante como creador. (2)

Torre Nilsson permanece dentro del antagonismo como sus personajes, según se advierte en el intento de evolución hacia el estado siguiente -la acción sobre ese conocimiento alcanzado- que significan "Fin de Fiesta" y "Un Guapo del 900". La desorientación resultante no es más que el signo extremo del intento mal dirigido: endarar una visión crítica, utilizando la misma actitud mítica anterior.

No es de extrañar que Torre Nilsson sienta afinidad por Antonioni -sería informativo conocer su opinión sobre Visconti- ; el tema de la soledad del ser, de los intentos y fracasos de comunicación, desde una perspectiva estrictamente individual, existente en gran parte de los films de Antonioni, y el aspecto lateral de la intención crítica que hay en la sola presentación de los conflictos, no debe dejar de tentar con fuerza a Torre Nilsson, quién conmovido por la presencia de los objetos que utiliza, -formales, ideológicos- no siente necesidad de conocerlos, de entablar con ellos otro tipo de comunicación menos unilateral. El paso del conocimiento mítico, al racional aún no hasido dado. Como consecuencia, en sus obras la realidad se dispersa o aglutina, pero nunca alcanza coherencia y fluidez. Bresson ejemplifica un extremo; Buñuel y Welles, otro. En el punto medio, que parece ser la aspiración y el lugar justo de Torre Nilsson, Bergman y Cocteau. Pe

ro estos dos como una nueva polaridad. Torre Nilsson no ha encontrado hasta hoy el equilibrio dentro de una misma obra, y los intentos de una continuidad de discurso no han rendido una dialéctica verdadera siendo decididamente parciales; lo que los presenta menos completos es la incomprensión del sentido en que se hallan articulados. La posición ha medio camino no parece ser una elección libre. Hay no obstante, una intensa pugna por el conocimiento que tal vez pueda resolverse en las obras próximas.
La crisis actual de Torre Nilsson, es la de un creador ante su madurez. Madurez posible, de ningún modo algo inevitable. Se advierte ya, incluso en los indicios negativos y ambiguos, la necesidad de una creación más consciente, donde el autor esté presente comprendiendo efectivamente los recursos que emplea, y la necesidad simultánea de una creación más libre de la intención estricta del autor. Más consciencia, más libertad. Este tema no ha sido expuesto por Torre Nilsson, y enfrentado con el de la "caída", parecería indicar una concepción inconciliable. La persistencia, empero, puede indicar también la urgencia de extremar el conflicto para llegar a resolverlo.

Oscar Garaycochea.

NOTAS:

(1) : En "La Caída" la cámara se acerca y detiene tanto en los niños, que los opone a los mayores en pie de igualdad. En "La Casa del Angel", se agregan episodios, se informa detalladamente la existencia de Pablo, para que en el encuentro con Ana sea un antagonista tan importante y definido como ella. También la futura víctima de Emma Zunz, cobra en el film una proximidad que no poseía en el cuento originario.

(2) : Tanto Ophüls, como el último Lang, gustan sugerir la irrealidad del espectáculo, el mecanismo de la obra, convención de realidad puesta al descubierto, aludiendo así, críticamente, a una trascendencia concreta. El conocimiento de la convención desprestigia lo irreal. Torre Nilsson, sugiere muchas veces la irrealidad en lo real al elegir conflictos y ambientes insólitos, situados en el límite del conocimiento. Pero lo hace de modo tal, que parece creer efectivamente en su existencia. En la concepción del espectáculo como realidad, y en la intención de desprestigiar la realidad, hay una tendencia irracionalista, que significa en el caso de Torre Nilsson, una nostalgia estéril. Prueba de esto son las peligrosas morbideces en que cae algunas veces. Torre Nilsson ha "caído" ya, ha logrado el conocimiento. No se es consciente a medias. Un ángel con espada de fuego, impide que regrese al paraíso de la inocencia.

O. G.

UN GUAPO DEL 900

Obra y trasposición

Para dar lo trascendente del protagonista, Eichelbaum utiliza los personajes del caudillo, la madre y, en un plano mas lejano, la mujer del caudillo, haciéndolos jugar sobre un fondo ambiental apenas sugerido. La línea dramática es clara y equilibrada, concebida teatralmente; *ciertas convenciones* descriptivas se imbrican con precisión a través de los diálogos y la escenografía. Por esto los factores que determinan a Ecuménico son condensados en la madre y el caudillo, puesto que Eichelbaum muestra a Ecumenico como el hombre conformado por elementos culturales, sociales, economicos, educación, cuya única vigencia es como instrumento subordinado del caudillo, considerado como único punto de referencia para su existencia social. El "Guapo" sólo lo es en cuanto dependiendo del caudillo; tal estructura rígida lo aisla herméticamente, y al quebrarse lo deja, inesperadamente, sin transiciones, en soledad, sin referencias. El orden antiguo no rige y su personalidad carece de la elasticidad que le permitiría superar aquella enajenación, sustituyendo un sistema de valores por otro adaptado a la nueva perspectiva. De pronto ha sido enfrentado a un desconocido; él mismo. Sobre él no sabe actuar.

Como servidor del caudillo, jugándose la vida, matando también, actuando siempre apoyado e impulsado por él, Ecuménico descubre en cierto momento que el ídolo es vulnerable (mas aún, que ha sido vulnerado por la mujer, y según él dice en una situación, coherente con la concepción de la época, la mujer es en sí despreciable, exceptuando su función como madre o instrumento de placer) lo que en su sistema de valores equivale a destrucción. Se propone entonces alejarse, pero no sin lograr antes una justificación. Sería ignominioso permanecer "al servicio de un castrao". Para subsistir como "Guapo" (valiente de casta) debe clausurar honrosamente esa etapa. Para ello trata de impedir el conocimiento del adulterio (y el adulterio mismo) antes de rescindir su unión con el caudillo. Los amantes ponen en descrédito el mito del caudillo (hombre íntegro, dueño). A través de la rendija que han abierto puede observarse la invalidez de la relación creyente-caudillo, considerada normal e inalterable por ambos. Solo admitiendo la trascendencia del adulterio como información, para Ecuménico, sobre el ambiente de Garay, se entiende la relación del episodio y el conflicto total con el ambiente histórico. Procurando esquivar la evidencia, los que defienden la continuidad de ese orden procuran eliminar las pruebas de lo opuesto. Se procura detener el conocimiento, un proceso natural. El guapo es el guerrero ritual que acude en defensa de su deidad ultrajada. Pero en esa acción, simultáneamente, recupera su libertad. De aquí pueden aceptarse dos conclusiones:

a) el asesinato provoca el nacimiento de un ser nuevo que, en prueba de su conciencia (sobre todo social) se responsabiliza por un crimen inútil, expiando la culpa.

b) el ser descubierto a sí mismo, pero desvalido ante la realidad, envuelto en el aparente caos de la toma de conciencia aún no bien comprendida, renuncia a actuar sobre ella. El enclaustramiento es, luego, una huida.

Su personalidad, madurada en una concepción dogmática, aún percibiendo -

la falsedad del pasado, no alcanza a comprender la dinámica de su mundo (su ser se resite a aceptarlo mutable); ésta posibilidad se agrava en - cuanto su alienación lo ha convertido en un ser incomunicado. Fuera del caudillo solo puede intentar comunicarse con su madre instrumento también a su vez, del pasado, por lo cual, en su plano, está solo. Sus energías vitales se frustran en la vorágine de su desorientación -"... tengo como "un tambor en la cabeza"- hasta que finalmente la cárcel aparece como medio de evasión. Es claro cuando dice: "Encerrao, aunque fuera pa siempre, "no hay hombre que se me iguale, en coraje, en lialtá, en honradéz. Detrás de las rejas, hasta la osamenta de Ordóñez se levantaría pa darme la mano".

Sin duda que Ordoñez, Don Alejo y todo el pasado,en su confusión no - percibe que, entonces, es otro tiempo en el que el hombre no reconoce en esa actitud tales valores. Ecuménico ha perdido una oportunidad de ser él.

Es el hombre argentino atraído por sucesivos caudillos mesiánicos que contribuyen a postergar la paulatina toma de conciencia de su verdadero ser.

La trasposición al cine de estos elementos fundamentales, dados en - el original,imponían a quien intentara la tarea, su correcta correlación sin prescindir de ninguno de ellos; acentuando algunos, haciéndolos predominar sobre otros según el caracter a dar a la obra: Testimonio de época, de situación, de psicologías, etc. solo en tal caso se lograría configurar una metáfora del "Guapo". Sí que elegido el sentido, en el caso de Torre Nilsson un análisis expresionista de la personalidad del Guapo, debían cuidarse al máximo los aspectos formales a fin de dar a la obra - sentido unitario que permitiera la asimilación del personaje por parte - del espectador. En éste terreno Torre Nilsson se propone un problema muy complejo en sí mismo sin que los resultados a que pudiera haber aspirado lo justificaran y que incluye: Conjunción de una realidad de tipo histórico, con desarrollo de psicologías y aún de expresiones particulares de éstas que muy difícilmente podrían ser articuladas con claridad en un contexto tan amplio y exigente de ser respetado como es aquel.

Torre Nilsson no ha visto el problema con claridad y el film, a pesar de haber tomado largas tiradas del texto original, casi íntegro, con algún adietamento; no da al espectador mas que una confusa relación de los aspectos exteriores de la obra, sin que desde luego se pueda tampoco hablar de una recreación, o de un enfoque particular, mas que como pretensión frustrada. En su intento de vertebrar esa realidad con los aspectos subjetivos de "Un Guapo", se interpone una cámara que no ha podido dar - unidad de estilo. La falta de unidad de estilo en una obra implica falta de visión de conjunto y en tal caso es imposible mostrar con integridad un personaje, aspectos parciales del mismo, o una situación, en cuanto - todo ello se interacciona, se modifica, es causa y efecto a la vez, pero siempre dentro de un todo del cual podrán mostrarse partes, pero a condición de que sean elementos vitales y no secciones arbitrarias. Por ello "el Guapo" que nos muestra Torre Nilsson es solo la imágen física del arquetipo; los valores que lo definen están tan reducidos, fragmentados, diluidos en una masa de elementos superfluos carentes de una estructura que los sustente,que para quien no conozca la obra teatral o posea datos sobre el personaje, pasarán desapercibidos y solo logrará captar elementos superficiales, de ningún modo definitorios del "Guapo".-

Armando Blanco

FAENA

texto para un film

RODOLFO ALONSO

Producciones "2,8"
dirección : HUMBERTO RIOS
1960

CIUDAD

R.L. : Ciudad para vivir,para estar juntos. Cada uno trae aquí su mano, su aliento, su verguenza, su hambre de poder, su gana de los otros.

Aquí giramos. Aquí compramos,damos órdenes, hacemos el amor, nos molestamos. Aquí estamos en juego.

Como si al entrar nomás el tiempo se cerrara, y arder por conocerla fuera la única salida.

EDIFICIO

R.L. : El edificio
dice una placa
fué inaugurado el quince de marzo de mil
novecientos veintisiete
bajo la presidencia
de Marcelo de Alvear.

Como en todas partes
tiene un adentro y un afuera.

Afuera,
la ciudad.

Adentro,
esto,
el matadero

LLEGADA

P. : Camiones en el alba, llegados desde lejos, cada día, todos los días.
Motores, engranajes obedientes, en la disciplina de la máquina, en el orden.
Llegan los que van a morir.
En el alba silenciosa, dura, lenta y oscilante, sobre los camiones, todos los días, desde lejos.

R.L. : Desde las cinco de la mañana hasta la una y media de la tarde

alrededor de tres mil quinientos obreros trabajan aquí

Las oficinas ocupan a mil empleados

Alrededor de cuatro mil quinientos seres humanos de los cuales alguna vez el ochenta y tres por ciento fueron hombres y mujeres el diecisiete por ciento

Hombres y mujeres

con por cientos que cambian

desde las cinco de la mañana hasta la una y media de la tarde

deben trabajar aquí

con media hora de descanso.

A. : De la máquina al aire
crece la iniquidad

Del corral y el fichero
crece la iniquidad

BAÑO Y ESPERA EXTERIOR

R.L. : Los gritos andan en el aire
-desnudos-
entre el sol y el agua

Los gritos no condenan ni convencen
suenan

Sobre los mansos alientos

sobre la piel
ajena

sobre la inquietud

entre el sol y el agua

Los gritos de los hombres
resuenan
sobre lo que calla

A. : Un cuerpo es la alegría de los cuerpos

P. : El agua es el presentimiento

A. : Un cuerpo vivo es la fuerza del cuerpo, la luz de la salud, la gracia de estar vivo

Un cuerpo es la sabiduría de los cuerpos

P. : El agua es el presentimiento para algunos

Para otros, una cuestión sentimental

CONTRAPUNTO

R.L. : Trescientos animales
cambian aquí de destino
cada hora.

Treinta minutos
dura el proceso
de su transformación

Una hora y media
a veces
desde la subida de la rampa

Cuarenta minutos exactos
es el espacio de tiempo
que va desde su último momento
hasta el comienzo de su nueva situación

LA ESPERA

A. : Tiempo abierto a la furia del cielo
tiempo del miedo y de la muerte

Crujido del silencio

He aquí lo que somos:
la espera, lo esperado

un círculo

una necesidad
dentro de otra

P. : Gira todo el vacío sobre la piel crispada

Quietud
devoradora de los ruidos sagrados

Fragor quieto

A. : Este tiempo tiene los ojos fijos en el agua
un agua que no calma ni refleja
unos ojos que la muerte cambiará

P. : Tiempo de culpa
cuyo peso no oprime ni ahoga

Agua tensa

Ojos

Mensaje o desafío?

FAENA, MARTILLOS

ARO

A. : Una mano segura
alza el tamaño del espanto

PICANA

R.L. : La picana
invención sutil

LAMPARITA

P. : La noche deja paso al día
sin que el universo se detenga

sin que la sangre se detenga

A. : He aquí una muerte:

una mirada menos
una transformación

Sólo un vacío airado
donde antes hubo fuerza

CAIDA DE ANIMALES

P. : La mano deja paso a la muerte
sin que el universo se detenga

MANEO

R.L. : Para quebrar un orden, para crear otro, hace falta un ritmo.
Ritmo, latidos. Cadencias para este abismo de cuyo centro no podemos apartarnos.
Consecuencias.

A. : Es que no hay más que una manera
de estar en el mundo

Con los ojos bajos
ante el pesado vuelo de la muerte

Con los ojos quietos
en la muerte

P. : Gira todo el vacío sobre la piel crispada

A. : Hay que matar para vivir
y respirar para vivir

Hablo de lo que somos:
lo muerto, lo comprado

Aire de la violencia
destreza irrespirable

DEGUELLO

R.L. : Desde dónde nos miran esos ojos, cuando desnudamos con un metal, con una hoja de metal, el rostro de la muerte?

A. : La muerte simple, cotidiana, útil
la muerte que todos conocemos
la muerte impura, enorme
la muerte fértil
transformadora
la muerte rítmica, contínua
la muerte que nos une
la muerte hermana nuestra
madre nuestra

P. : Un aire me envuelve
que yo no puedo ver

Un aliento me estorba

A. : La enemiga que siempre nos rodea
la enemiga creciente
la ladrona infantil
la inocente enemiga
la rápida y segura
la enemiga que vive con nosotros

P. : El silencio me ama

ESFUERZO

A. : He aquí lo que somos:

la mano

el poder de la mano
la ciencia de la mano
el signo de la mano

P. : Viento
y madera de viento
y viento alrededor

La eficiencia, la magia
puras necesidades

R.L. : Aquí no hay nada que esconder. Nada.
Pero si no hay nada que esconder, donde ha ido a esconderse esa tensión, esa destreza, esa seguridad?

A. : Hablo de lo que somos:
comer para vivir
y respirar para vivir

P. : ¡Viento, necesidades

DESCANSO

R.L. : Media hora, de cada uno de estos días, de cada uno de estos hombres, se dedica al descanso.
Como una necesidad dentro de otra

R.L. : Selva de árboles cautos, donde nos reunimos para defendernos, para amarnos, para vendernos, para castigarnos.
Sobre el vacío del descanso, sobre su plenitud, la verdadera soledad recobra su vigencia.
Rostros de paciencia y de orgullo, lejos del ruido de la muerte ahora. Rostros. Hombres metidos en esto, ubicados o no.
Hay otros ruidos y otros rostros en medio de ese vacío, de ese fragor, de esa soledad. Hay otras horas y otros vacíos que algo deberá llenar.

ABSTRACCION, NONATOS

A. : La sangre libre
de los que iban a vivir
hace un río de espanto

A donde va
ese río?

P. : He aquí el ritmo de la eficiencia
el poder de los hábiles

Manos sabias separadas del cuerpo
abismos industriales

Cuerpos
separados de la vida
reses
cuerpos útiles ahora
fragmentos
jugos

Todo se aleja de sí mismo
y se esquiva
y se pierde

Para qué?

A. : Hablo de todo lo sagrado:
lo que está por nacer
lo que está hecho

LA MECANICA

GUILLOTINA

P. : Nada escapa
al filo del tiempo

MUJERES ENVASANDO

R.L. : Otros golpean para nosotros
cortan para nosotros

otros eligen, envasan

otros etiquetan
llevan al mercado

Había que conocerlos

ENVASES CORREN

A. : La fuerza

el miedo

el horror

la paciencia

no pueden

detenerse?

P. : Ritmo del mundo
cambios

De vivo a muerto
de animal
a producto
de caza a mercancía

PLAYAS
SERRUCHO QUIETO, OBREROS LAVANDOSE

R.L. : Los objetos recobran su apariencia

Los hombres recobran su apariencia

A. : Soledad inútil
porque todo la llena

Silencio innecesario
para esto que grita

P. : Hierro
símbolo del poder

SALIDA OBREROS

R.L. : Es esto
lo que queremos?
Las manos limpias,
la libertad pequeña?

FICHADA

A. : El orden
consiste
en un número

Un número

Un número

CIUDAD

R.L. : Aquí, en la selva, los pasos asombran con su veloz seguridad.
Ojos y manos andan sigilosos, ávidos. Un aliento implacable pesa sobre ellos. El aire se endurece de violencias y alertas. De falsos clamores y verdades subterráneas, ilícitas.
Pero la fiesta continúa. Siempre a costa de algo, poco o mucho, todo o casi todo, la fiesta continúa.
Valía la pena meter la mano en el engranaje, creer que uno la estaba metiendo? Valía la pena arrojar algunas imágenes al paso rápido de los otros?

EPILOGO

A. : Esto es
lo que somos:
la muerte
cada día

NOTAS SOBRE "FAENA"

La idea de hacer "Faena" nació de una reunión de amigos, luego de mi llegada al país. Se barajaron entonces las posibilidades de trabajo y de repercusión. El único camino, al parecer, para darse a conocer y para iniciar una búsqueda de expresión, estaba en el corto metraje. Asi es que poco a poco, con la ayuda de amigos, se fue reuniendo parte del capital. Se necesitaban, por lo menos, 150.000 pesos. Reunimos apenas 50.000 pesos y con ellos iniciamos la filmación, no sabiendo nunca si podríamos terminar y sin haber reunido el resto del dinero. La suerte nos ayudó y, gracias a la buena voluntad del equipo humano, pudimos llegar en el proceso, hasta la copia "A". Sometimos luego, a instancias de otros amigos, (entre ellos Rodolfo Alonso), el texto y guión de "Faena" al Fondo Nacional de las Artes para su consideración, en vistas a un crédito que pudiera terminar con nuestras preocupaciones. El Fondo se pronunció favorablemente, y pudimos cumplir con las obligaciones contraídas.

El tema de "Faena", cuyo título primitivo era "Otro Mundo", fue seleccionado entre algunas ideas que tenía entonces en mi carpeta. Todos ellos giraban alrededor de una idea madre : lo extraordinario en lo cotidiano. El caso concreto de "Faena", podía prestarse a muchas interpretaciones: 1) tomar al hombre u obrero enredado en un engranaje industrial; 2) defender al animal; 3) contráponer el destino del animal al del hombre; 4) mostrar al público la existencia de una maquinaria tremenda. De todas ellas se tomó lo esencial y se contrapuso el destino del animal, a la brutal tarea del hombre. Matar, industrializar, usar al animal como alimento. Pero por sobre todo ello, fue un ensayo sobre un destino inexorable : la muerte cotidiana, ordenada, útil, para una ciudad que si bien no ignora la existencia del matadero, se niega a enfrentar hechos concretos.

En las tareas previas a la filmación, se visitó el matadero en muchas oportunidades, consultando a las autoridades y al personal y logrando recoger un material abundante y rico en detalles.

Comenzamos entonces el trabajo de escibir el guión y el encuadre, el que nos llevó cerca de dos meses. Contaba para ello con la valiosa colaboración de Mauricio Beru, otro elemento que incursiona en el corto metraje y cuya experiencia y cuya experiencia me fue realmente inapreciable. Empezamos luego a filmar, haciéndolo rápidamente con la colaboración del personal administrativo y obrero.

Luego fue cuestión de encerrarse en las salas de compaginación y seleccionar las tomas que más se ceñían al guión escrito.

Las peores dificultades las encontramos en el texto, que fue trabajado durante la filmación y rehecho seis veces durante el proceso de laboratorio. Para ello, Rodolfo Alonso contaba con temas determinados y tiempos de exposición cronometrados. La idea era obtener un comentario que incursionase más allá de las imágenes y que por su calidad poética equilibrase la fuerza de ciertas escenas. Nos alejábamos bastante del comentario normal, al cual estamos acostumbrados por un cine demasiado explicativo y comercial. Alonso comprendió todo el problema inmediatamente, pero tuvo que ceñirse a una idea y ello no le permitía expresarse como le es habitual. Necesitaba, por otra parte, tres voces diferentes. Una, la de Rivera López debía ser objetiva y absolutamente neutra y monótona. La de Alfredo Alcón debía

estar cargada de resonancias humanas y la de María de la Paz debía estar ubicada en contraposición a la de Alcón. Entre ellos tenía que existir un tipo de diálogo que no fuera teatral, es decir, sin réplicas, pero conteniendo contraplanos de ideas. Todo esto complicó el trabajo de Alonso. Debíamos, además, utilizar la primera y tercera persona para identificar a las voces en sus parlamentos con respecto al espectador y con respecto a la imagen. En ningún momento, repito, se trató de comentar el film, sino de buscar una dimensión poética que hiciera de contrapeso al volumen de las imágenes. Por último, el texto fue escrito en poema libre.
Toda obra es perfectible. En este caso "Faena" pudo ser mejorado, si nos hubiéramos ubicado en el camino transitado tantas veces. Pero mis colaboradores y yo, creemos que el corto metraje en la Argentina, que es un quehacer dificultoso, riesgoso, y de escasa difusión, se halla aún en el camino de la búsqueda, y en razón de ello de constante experimentación, nos hemos animado a expresarnos de esta manera y no de otra, pues obedecía a la necesidad de incursionar en un campo virgen: el documental drámatico y poético.

Humberto A. Ríos

FICHA BIOGRAFICA

Humberto Andrés Ríos. Edad : 31 años. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Durante los años 1957 a 1959 inclusive, sigue los cursos del "Instituto de Altos Estudios Cinematográficos" de París, es becado por el gobierno de Francia, y participa en varios cortos como camereman, director de fotografía y asistente de producción.
Asistente de dirección de un largo metraje documental sobre la vida de Jean Jaurés. Director de "Reportaje a Picasso" (1958), "Italia 58" (1958) y "Faena" (1960). En la actualidad, ocupa la cátedra de Realización, en el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

APUNTES PARA UN AÑO DE PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

Si se compara con lo publicado en 1959, la producción bibliográfica de este año, sobre temas de cine, ha sido ampliamente prolífica. El aspecto más sobresaliente ha sido, sin duda, el de las revistas, cuyo auge (con riesgo de saturación) no ha tenido parangón en los círculos estudiosos del cine en nuestro país.

Varios cine clubes porteños y del interior, en efecto, se lanzaron a la publicación de ensayos y revistas: "Cine Club Núcleo","Cine Club Enfoques", "Club Gente de Cine", y "Cine Club Bahía Blanca", entre los más notorios de ellos. De ese conjunto de entidades, la que se lleva las palmas es, indudablemente, la primera,cuya labor por lo intensa es necesario destacar.

Luego de interrumpirse la publicación de la revista "Gente de Cine", hubo un largo período en que Buenos Aires careció por completo de revistas especializadas de aparición periódica y encaradas con un punto de vista estudioso. Este hueco iba a ser en parte cubierto con la aparición de "Tiempo de Cine", editada por el Cine Club Núcleo. La primera entrega de la nueva revista, dejó bastante que desear en cuanto diagramación y contenido. Particularmente, este segundo aspecto adolecía de cierta anarquía que atentaba contra la unidad de la publicación. Los números que le siguieron no mejoraron el panorama. Por el contrario, le dieron un tinte híbrido, que actualmente oscila entre lo periodístico y lo rigurosamente estudioso.

En una revista de este tipo, no tiene mucho sentido la inclusión de críticas que por su limitado espacio no pasan del análisis superficial a que están condenadas las crónicas periodísticas de los grandes diarios. Más grave aún, es el caso de ciertos comentarios que no guardan el menor nivel de seriedad, y donde el crítico en cuestión despliega a gusto una ironía pedante que mal cuadra en una publicación de esta categoría.

Varios artículos importantes se destacan, sin embargo, en "Tiempo de Cine". En el primer número los diálogos de "Hiroshima mon amour" de Resnais, el artículo de Guido Aristarco "Las cuatro fases del cine italiano de posguerra", en el segundo, y unas acertadas "Dudas sobre la nouvelle vague" de H. Alsina Thevenet en el tercero, configuran lo más valioso del material publicado. En la parte crítica se destacan las notas de C.A.Burone y Edgardo Cozarinsky por su seriedad y el interesante análisis de los films comentados.

"Flashback 2", dedicado en esta oportunidad al análisis de la obra reciente de Chaplin, Renoir, Clair y John Ford, se destaca como una de las publicaciones más interesantes del año; por su forma y contenido, esta edición encuadra mejor en la categoría de libro que en la de revista.

El artículo sobre Chaplin, escrito por Alsina Thevenet, agudo crítico uruguayo cuya colaboración en revistas argentinas es por suerte bastante frecuente, analiza con severidad la tendencia panfletaria iniciada con "Tiempos Modernos" (1936) y que se prolonga con suerte diversa hasta "Un Rey en Nueva York" (1957).

Sigue a este un amplio estudio sobre la obra actual de Jean Renoir, de Alfredo N.Vilariño Ochoa. En él se analiza la constante evolución del cine de

Renoir, partiendo de su obra de preguerra :"Le crime de Monsieur Lange", (1935), "Les bas fonds" (1936), "Une partie de campagne" (1936),"La grand illusion" (1937), "La regle du jeu" (1939), en la que se emparenta un gran sentido plástico, con un fuerte intento de trascendencia social en los temas.(Excepción hecha de "Una partie de campagne", obra de un exacerbado lirismo naturalista que parece continuarse en su último film"Le dejeunner sur l'herbe"). Estudia luego el período norteamericano, que considera de transición, y cuyo punto más alto parece ser "The Southerner" (1945), pasando por último a la reanudación de su obra europea,con "La carrozza d'oro" (1952), hasta "Elena et les hommes" (1956), período este que ha dividido los juicios de la crítica francesa.

Edgardo Cozarinsky analiza a continuación, la evolución dramática en la obra de René Clair, señalando en tal sentido la importancia de "Les grandes manoeuvres" (1955), donde una trama intracendente va adquiriendo con el transcurso del film un profundo planteo dramático en el personaje del Tte. Armand de la Verne (Gérard Philipe).

Por último un conjunto de notas de Lindsay Anderson sobre John Ford, señalan la profunda poesía que existe en el estilo del veterano director, aún en sus producciones más comprometidas.

El "Cine Club Enfoques" en una importante iniciativa, nos permitió entrar en contacto con profundos estudios filmográficos de "Hiroshima Mon Amour", Resnais (1959), "Cuando huye el día", Bergman(1957) y "La dolce vita", Fellini (1959). Traducidos de la revista francesa "Telecine", estos trabajos se caracterizan por la amplitud de los elementos fílmicos que analiza (realización, construcción dramática, interpretación, fotografía, banda sonora, etc.) y la autoridad de sus juicios.

Sumada al grupo de publicaciones periódicas, "Cinecrítica" apareció en agosto dirigida por un núcleo de periodistas independientes. En cierto modo, también ella participa de las virtudes y defectos enunciados anteriormente para "Tiempo de Cine": material muy heterogéneo y de interés desparejo. Por otra parte, a pesar de que el espacio dedicado a la crítica es abundante, los comentarios adolecen de filosofismo, diluyéndose en especulaciones sobre el tema de los films y desdeñando casi siempre el análisis de los demás factores intervinientes. En la faz puramente técnica, es un acierto la diagramación de la tapa en los números 2 y 3.

Para concluir, es de desear que el clima auspicioso observado durante 1960, tenga una natural prolongación en los años sucesivos.

Eduardo Comesaña.

RESUMEN BIBLIOGRAFICO 1960

CINECRITICA Nº 1. Agosto 1960. Director: Oscar I.Kantor. Contenido: Iniciar el diálogo(editorial). Encuesta: Un nuevo o un viejo cine argentino ? Economía: El cine como mercancía en la obra de Peter Bachen, por Ismael R.Arcella. Guión de "Los de la mesa 10". Polémica:"La dolce vita ". Crítica.Bibliografía. Filmografía de José A.Ferreira.

CINECRITICA Nº 2. Septiembre-Octubre 1960. Contenido: Encuesta:Algunos

problemas económicos del cine argentino, por Ismael R.Arcella. Dos palabras sobre la cinemateca del SODRE, por Manuel H.Gimenez. Corto metraje, por A.Mahieu. Urgencia de una escuela nacional de cine, por Juan F.Oliva. Eisenstein, por Sancho. Un festival de poco arte en Venecia, por David Altschuler, Desencuentro de cine y novela, por Bernardo Verbitzky. Crítica. Filmografía de Manuel Romero.

CINECRITICA Nº 3. Noviembre-diciembre 1960. Contenido: La UFA y el milagro alemán, por Ismael R.Arcella. Cine argentino, introducción. Los últimos quince años de cine argentino, por Domingo Di Núbila. El cine y su nueva orientación literaria, por David Altschuler. Chaplin el gran moralista del siglo XX, por Wilfredo Giménez. Crítica. Filmografía deLeopoldo Torres Ríos.

CONTRACAMPO Nº 1 Y 2. Junio-Julio 1960. Publicación de los estudiantes de cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Contenido: Carl Vincent: Carl T.Dreyer y su obra . Boerge Trolle:El mundo de Carl T.Dreyer. Filmografía analítica. Bibliografía. Un rebelde con la cámara, por Louis Marcorelle. Conversación con Marguerite Duras, por Richard Roud. Diálogos de "Hiroshima Mon Amour" (fragmentos). Filmografía de Alain Resnais.

CONTRACAMPO Nº 3. Contenido: Max Ophuls, el tema de la superficialidad trascendente, por Oscar Garaycochea. Síntesis biográfica.Filmografía analítica. Música de"Hiroshima mon Amour", por Henri Colpi. Notas sobre:"Fin de Fiesta" y "Culpable", por Carlos A.Fragueiro y "La Patota", por Armando Blanco.

CUADERNO Nº 3, Mayo 1960. Publicación del Cine Club Bahía Blanca. Cine y Teatro, por Julio L.Moreno y Emir Rodriguez Monegal. Planteo de un problema.Discusión de un problema. Lo dramático y las artes dramático-representativas.(Estos artículos habían aparecido previamente en la revista FILM de Montevideo, números 10,14 y 15).

ALFRED HITCHCOK. Bio-filmografía Nº 1.Editado por el Cine Club Núcleo . Contenido: Alfred Joseph Hitchcok un rentista del equívoco, por Víctor Iturralde Rúa. Bibliografía. Impasibilidad de la tela de araña, por Agustín Mahieu. Hitchcok X Hitchcok, por Alfred Hitchcok. Filmografía.

GENE KELLY. Bio-filmografía Nº 2. Contenido: Invitación a la danza, por Agustín Mahieu. Un mito moderno en los films musicales, por Douglas Newton. Gene Kelly, herencia o revisión de la comedia musical americana,por Víctor Iturralde Rúa. ...Y así lo vieron. Filmografía.

JACQUES BECKER. Bio-filmografía Nº 3. Contenido: Jacques Becker profundidad en la superficie, por Agustín Mahieu. Jacques Bequer, nostalgia y filigrana de Paris, por Juan J.Agrelo. Bibliografía. Charla con Jacques Becker, por Jacques Rivette y Francois Truffaut. Apuntes biográficos,por Víctor Iturralde Rúa. Opinión, por Henri Agel. Jacques Becker y Montparnasse 19, por Brian Baxter. Filmografía.

ERICH VON STROHEIM. Bio-filmografía Nº 4. Contenido: Encuentro en San Pa

blo, por Leopoldo Torre Nilsson. E.V.S., noticia biográfica, por Víctor Iturralde Rúa. E.V.Stroheim visto por Henri Agel. Los guantes del extra por Jean Renoir. E.V.Stroheim exámen ante una retrospectiva, por Guido Fink. Presencia del solitario, por Agustín Mahieu. Los últimos años, por Thomas Q.Curtiss. La vida aventurera de un director rebelde, por Luigi Chiarini. Filmografía. Bibliografía.

CUADERNO Nº 7. Editado por el "Club Gente de Cine". Panorama del cine polaco, estudio de Enrique Raab. Filmografías de Alexsander Ford, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz y Andrzej Wajda. Mayo 1960.

CUADERNO Nº 8. Edita do por el "Club Gente de Cine". La dolce Vita. Contenido: La personalidad y la obra de Fellini, por Antonio Cucurullo. Vive o ha muerto el neorrealismo italiano ?, por Tullio Kezich. La última entrevista, Moraldo en la ciudad y Casa Steiner. Fragmentos delguión. Boceto del apocalipsis, porVittorio Bonicelli. Fellini, Petronio, Kierkegaard, por Alberto Moravia. Comentario, por Guido Aristarco. La zona intermedia de los héroes, por Morando Morandini. Comentario, por Jacques Doniol Valcroze. Etnografía y testimonio, por Giulio Cesare Castello.

FLASHBACK 2. Los maestros de antes, hoy. Estudios sobre la obra más reciente de Chaplin, Renoir, Clair y John Ford. Contenido: Chaplin como sociólogo, por H.Alsina Thevenet. Jean Renoir, aproximación a su obra actual, por Alfredo N.Vilariño Ochoa. Hacia un René Clair dramático, por Edgardo Cozarinsky. Notas sobre John Ford, por Lindsay Anderson. Filmografía. Directores: Edgardo Cozarinsky y Alberto Tabbia.

HIROSHIMA MON AMOUR. Publicación del cine club "Enfoques". Traducido de la ficha Nº 362, de la revista Telecine. Contenido: Hiroshima mon amour, estudio filmográfico de Gilbert Salachas. Entrevista con Alain Resnais, por Pierre Wildenstein. Obra cinematográfica de Resnais.

CUANDO HUYE EL DIA. Publicación del cine club "Enfoqués". Traducido de la ficha Nº 356 de la revista Telecine. Contenido: Cuando huye el día. Eso de hacer películas, por Ingmar Bergman. La obra de Ingmar Bergman.

TIEMPO DE CINE. Nº 1. Agosto de 1960. Contenido: Texto completo de Hiroshima mon amour. El texto y los autores, por A.Mahieu. La banda sonora. Hacia un cine independiente americano, por George Fenin. Carta de Rio Maior, por Fernando Duarte. Mc Laren, juego serio en el corazón del film, por A.Mahieu. Cine Argentino, por Salvador Sammaritano. Suecia 1960, por E.Cozarinsky. Biógrafo, por Héctor Vena. TV, creación y/o información, reportaje de Mabel Itzcovich. Crítica. Fichero de estrenos. Quijotes para una agonía.

TIEMPO DE CINE, Nº 2. Septiembre de 1960. Contenido: Crisis 1960, por S. Sammaritano. Festival de Annecy, por Vasco Granja. Las cuatro fases del cine italiano de posguerra, por Guido Aristarco. Cine norteamericano: revisión de las listas negras ?, por George Fenin. Polonia, cine, responsabilidad, por M.Itzcovich. La dolce vita, primera secuencia. Shunko, secuencia del eclipse. Cortometrajes. Crítica. Fichero de estrenos.

TIEMPO DE CINE. Nº 3. Octubre de 1960. Contenido: Respuestas urgentes, por S.Sammaritano. Algunas dudas sobre la nouvelle vague, por H.Alsina Thevenet. La obra de Torre Nilsson, por A.Mahieu. Entrevista con Torre Nilsson por S.Sammaritano y A.Mahieu. 21 años de labor, por A.Mahieu. Dos cartas de Nueva York, por George Fenin. Tieredie, por Roberto Raschella. Por que no un cine para niños, por Víctor Iturralde Rúa. Críticas. Fichero de estrenos.

CUADERNO DE CINE, Nº 1. Publicación del cine club Mar del Plata. Contenido: Relaciones entre el cine y el teatro, por Oscar Garaycochea. Teatro filmado, por Armando Chulak. Reportaje a Alf Sjoberg. Las experiencias de Norman Mc Laren, por Guy Habasque. Filmografía. Comentarios sobre La Señorita Julia, por O.Garaycochea. Odio que fue amor, por O.Garaycochea.

LIBROS

QUE ES EL CINE, de Hellen Ferro. Editorial Columba, colección Esquemas.- Indice: 1-Definición y ubicación del cine. Arte e industria. Caracteres generales. 2- Relaciones del cine con la vida social. Paradoja y bivalencia de la cinematografía. 3-Los principales géneros cinematográficos. Relaciones del cine y el psicoanálisis. Complejos de culpabilidad. Subrogación de la personalidad. 4- Orientación de la cinematografías modernas Diversos factores, las luchas económicas y políticas. Transformaciones temáticas relacionadas con los cambios nacionales de posguerra. 5- Conclusiones generales. El mundo de los acusados. Una industria agotada. La última expresión del teatro. Un interrogante sin respuesta. Bibliografía.

LA INTELIGENCIA DE UNA MAQUINA, de Jean Epstein. Colección Losange de estudios cinematográficos, Nº 20. Indice: Signos. El quid pro quo del continuo y del discontinuo. El tiempo intemporal. Ni espiritu ni materia . Azar del determinismo y determinismo del azar. El anverso equivale al reverso. Psicoanálisis fotoeléctrico. Filosofía Mecánica. La cantidad, madre de la calidad. Relatividad de la lógica. La ley de las leyes. Irrealismo.

PSICOLOGIA DEL CINE, de André Malraux. Editor: J.I. Buenos Aires.

FELLINI Y LA DOLCE VITA, de Boris Zipman. Editorial Gema. Indice: Posición. Reproches. Viñeta de un "vitellone". Habla Fellini. La polémica. Arte y Moraleja. Los apologistas. Ideas y símbolos. Filmografía de Fellini.

-o-o-o-o-o-o-o-

FICHA BIBLIOGRAFICA DE CINE ARGENTINO

Este aspecto de nuestro cine permanentemente descuidado, como consecuencia de la falta de estudios sobre el tema, comienza felizmente a ser superado gracias a la labor desarrollada por el "Centro de investigación de la Historia del cine Argentino". Esta entidad, abocada"a la tarea de hurgar archivos polvorientos, inquirir toda clase de antecedentes, ubicar precur

sores, rescatar material fílmico", ha logrado reunir un archivo sumamente valioso, altiempo que editaba las cuatro publicaciones consignadas más abajo.

La aparición de la "Historia del Cine Argentino" de Domingo Di Núbila, quien pertenece al Centro, confirma la recuperación iniciada en este campo. La obra, editada en dos tomos, analiza de modo sintético y claro y año por año, la producción cinematográfica de la época sonora. Dedica además, un capítulo a la época muda y varios apéndices de gran interés informativo. Es preciso señalar, por último, que la mayoría de los trabajos abunda en el dato histórico, el comentario ameno, la información. Completar la labor futura con valoraciones críticas y análisis de corrientes estéticas, se hace necesario.

A continuación se detallan las publicaciones con material sobre Cine Argentino:

1.- Capítulo de cine argentino en la "Historia del Cine" de Mario Verdone, preparado por Jaime Potenze.
2.- Capítulo VII de la "Historia y Filosofía del Cine", de Teo de León Margarit.
3.- Diario "La Nación" de fechas : 5/4/42, 24/4/58, y 9/8/59.
4.- Revistas del I y II Festival Internacional de Mar del Plata.
5.- Revista "Gente de Cine". Números 15 al 24.
6.- Revista "Fotocámara". Número 100 en adelante.
7.- "La Película", de fecha 30/9/41.
8.- Publicaciones del "Centro de investigación histórica del Cine Argentino. Números 1 y 2 dedicados a la época muda; número 3, "La novela en el cine argentino"; número 4, "Leopoldo Torres Ríos", biografía, filmografía, juicios sobre su obra.
9.- "Historia del Cine Argentino" de Domingo Di Núbila. Ediciones Cruz de Malta, Bs.As. 1960.

Jorge Prieto.

"LOS DE LA MESA 10" . UNA OBRA IMPORTANTE.

"Al hombre actual le hace falta afrontar la realidad; debe saber como vive y si se encuentra o no solo; debe, en fin, llegar a tener conciencia de que cuando elude algo lo hace por impotencia y que cuando busca una historia huye de si mismo".

Comienzo este comentario con las palabras de Cesare Zavattini, padre del neorrealismo italiano, porque considero que este film argentino se sitúa dentro de esa corriente, coincidiendo sus postulados morales por sobre las diferencias estéticas.

El tema de Osvaldo Dragún, en efecto, nos enfrenta con una realidad argentina, cruel y deprimente, que agobia a la mayoría de la población joven : imposibilidad de concretar estudios secundarios o en el mejor de los casos, inutilidad de los mismos; dificultades económicas que obstaculizan el amor de una pareja; incomprensión de los padres para con sus hijos, etc. Si bien muchos de estos problemas han sido considerados por films de todas las procedencias, ya que ellos son comunes a la juventud de todo el mundo, es un enfoque distinto, el que confiere a la obra de Feldman un inusitado valor. Sobreponiéndose a las circunstancias adversas, los protagonistas del film sacan fuerzas de lo más profundo de su ser, decidiendo enfrentar la realidad que los aplasta. No sabemos si triunfarán, pero al menos adoptan una posición valiente y realista: la lucha.

Esto es lo que era preciso decir. ¡Decisión para cambiar la realidad! ¡Basta de rebeldías negativas ! Mostremos también esa otra juventud que vive desorientada, pero es capaz de adoptar las actitudes más honestas, si se le sugiere un camino que la ayude a salir de su obscuridad.

Feldman afirma con esta obra su valía como realizador. Si en "El Negoción", su film anterior, se perdía un poco, quizás enredado en lo farsesco del tema, adquiere ahora una seguridad ejemplar. Sus personajes logran un clima de cálida simpatía que contrasta con el hosco ambiente que los rodea; los diálogos, breves, concisos, dan lugar a los silencios, que el realizador utiliza inteligentemente en secuencias como en la que José (Emilio Alfaro) y María (María Aurelia Bisutti) bailan solos en casa de ella, o la cita en el departamento de Mario (Luis Medina Castro) que es de un dramatismo hiriente. En esta particularmente, donde el sentimiento de culpabilidad de la pareja que decide concretar el acto sexual, ante la imposibilidad del casamiento, nos hace sentir responsables de su infelicidad. Feldman la trata, además, con buenos recursos cinematográficos : los rostros en primer plano, el carro circular alrededor de sus cabezas, los detalles de brazos, manos, espaldas, nos introducen en la intimidad del acto, transmitiendo a la vez la ansiedad e inquietud agobiantes de sus protagonistas.

Plena de sugerencias es la secuencia siguiente. Después del fallido intento de la cita en el departamento del amigo, la pareja es insultada groseramente desde un camión de "hinchas" de fútbol. Ambos miran a esos seres con más pena que odio, pues intuyen, sobre todo José, que los que gritan desde el camión también sufren la incomprensión del medio ambiente; sus gritos son el desahogo de sus vidas fracasadas.

Los detalles ambientales, en fin, que Feldman introduce : el paseo por el río, las calles céntricas, el café, la casa del joven mecánico, dan a la obra un clima de autenticidad constante. A ellos se agrega la buena labor

del director de fotografía : Ricardo Aronovich que debuta en el largo me-. traje, y la exelente música de Horacio Salgán.
En la realización de Feldman se advierte una influencia o coincidencia con el Bardem de "Calle Mayor", en el montaje paralelo de los rostros de María y José, separados y pensando cada uno en el otro, o en la secuencia en que la joven decide romper el noviazgo abrumada por las dificultades. Aquí, particularmente, cuando María se ha alejado del café y no contesta la reiterada pregunta del chófer del taxi : ¿ A donde quiere ir, señorita ?.. En Bardem, a esa insistencia de la voz "¿ adonde quiere ir señorita ?" que agobiaba a la solterona Betsy Blair, se sumaba un montaje paralelo del tren que partía, alejándola del pueblo que la había humillado. Como ella, María afrontará la realidad, y volverá sobre sus pasos.
El film presenta, por último, pequeñas deficiencias de continuidad(personajes que salen de la lluvia con ropas y cabellos secos) o faltas de transción del tiempo cinematografico(algún corte mal empleado). Ellas no desmerecen, sin embargo, la vocación de seriedad y autenticidad con que está encarada. Solo por ello, merecía mejor suerte.

Luis Fernández.

Impreso en los Talleres Gráficos del
Centro Estudiantes de Ingeniería de
La Plata, calle 47 Nº 279, La Plata
República Argentina

COMITE DE REDACCION

Armando Blanco
Eduardo Comesaña
Carlos A.Fragueiro
Oscar Garaycochea

EDITOR RESPONSABLE

Carlos A.Fragueiro
Departamento de Cinematografía
Diagonal 78 nº 680 La Plata

DIAGRAMACION DE TAPAS

Harold Fuertes Rees
Miguel A. Menéndez

DISTRIBUIDORES EN C.FEDERAL

E.Comesaña T.E. 47-0200
J.Prieto T.E. 73-7637

Registro de la propiedad
Intelectual en trámite

publicación de los estudiantes de cine | Escuela Sup. de Bellas Artes | Universidad Nacional de la Plata

publicación de los estudiantes de cinematografía de la escuela sup. de bellas artes

UNIVERSIDAD NAC. DE LA PLATA